

话剧百年：从中国话剧到世界华语话剧

周宁

《厦门大学学报》07 年 2 期

—

摘要：话剧百年，经过创造性的本土化过程，从西方剧种成为现代中国话剧；与此同时，中国话剧又从本土出发，完成世界华人范围内的“全球化”过程，成为一种跨国界的世界华语话剧，形成由中国大陆、台港澳、东南亚乃至北美西欧澳洲三大板块构成的世界华语话剧版图。我们借助“全球本土化”的概念，讨论这一双向发展、彼此互动的历史过程以及该过程中形成的整体性或一体化趋势以及多中心多层次的本土化特征，不仅拓展并改变了中国现代话剧史研究的视野、格局、问题与方法，而且，还能从中国现代话剧史的角度反思现代中国的文化国力的问题。

关键词：话剧；华语；中国；世界

作者简介：周宁（1961-），男，山东金乡人，厦门大学中文系教授、博士生导师，文学博士。

Title: Centenary Spoken Drama: from Spoken Drama of China to Chinese Spoken
Drama of World

Keywords: Spoken Drama; Chinese; China; World

Abstract: The centenary history of Spoken Drama is constructed by the process
of “Glocalization”. One side is the western drama is creatively localized in China
as Spoken Drama, the other side is meanwhile that the Spoken Drama is globalized as
the Chinese Spoken Drama of world. My paper trys to draw the territory of Chinese
Spoken Drama into three parts, that of Mainland China, of Taiwan, Hongkong, Macau
and of Southeast Asia, even Chinatowns in North America and Western Europe, and to

discuss its tendency of totalization and multiple-localizing characteristics. My argument is not only describe the structure of world Chinese Spoken Drama, but also suggests a new perspective and method, raise new questions and analyzing pattern for the studies of Modern Chinese Spoken Drama.

1907年2月，中国留日学生组织的春柳社在日本东京用汉语公演《茶花女》第三幕，李叔同演玛格丽特、曾孝谷饰阿芒，4个月后，该社又演出《黑奴吁天录》，盛况空前，同年秋天，王钟声等人组织的春阳社，在上海公演《黑奴吁天录》，中国话剧诞生，距今已经整整一百年了。在这一个世纪的时间里，经过创造性的本土化过程，话剧从一个西方剧种成为现代中国话剧；与此同时，中国话剧又从本土出发，完成世界华人范围内的“全球化”过程，成为一种跨国界的世界华语话剧。如今，在中国大陆与港澳台、东南亚甚至北美，都有用华语演出的话剧。百年的中国话剧史，既是一种西方戏剧艺术形式在中国的本土化过程，又是一种中国艺术形式逐步的全球化过程。这一“全球本土化”过程，是我们放宽历史视野理解现代中国话剧的必要角度。

一

话剧来自西方，却取道日本。[[1]]1907年秋，受春柳社感召王钟声任天知在上海演出《黑奴吁天录》，春阳社与通鉴学校的活动，将发起于日本的中国话剧传回中国。此时上海已有文明新戏的基础。1899年圣诞节圣约翰大学演出《官场丑史》，李叔同赴日前也曾在上海沪学会编演过新戏《文野婚姻》。文明新戏以上海为发源地，向国内大城市扩散，任天知率领进化团到南京巡演，陆镜若、欧阳予倩与后期春柳社同志赴江苏湖南等地开展新剧活动，王钟声、刘艺舟则将文明新戏传播到北京天津。文明新戏在南方兴盛一时便开始衰落，1914年开始，天津南开学校成为新剧发展的中心。1918年底南开新剧团演出五幕剧《新村正》已经具有了西方现代社会问题剧的形式。此时距“五四运动”爆发已不出半年，而中国现代话剧的纯正的健全形态，要到新文化运动中才能出现。话剧源起西方，“如其要中国有真戏，这真戏自然是西洋派的戏”[[2]]。真正的中国现代话剧诞生，在观念与形式上来源于西方19世纪现实主义戏剧传统，它以现实主义为创作原则，以批判改造社会为演剧宗旨，以幻觉剧场为表现形式。“五四”新文化运动与“文学革命”思潮中新兴话剧直取西方，使话剧最终摆脱戏曲与日本新剧的影响，在所谓“完美新剧”的讨论中，我们看到中国现代话剧观念的成熟，话剧艺术当为“逼真事实”、“寓意深远”、“有功世道”、“演艺精湛”的现代戏剧。

话剧在中国大陆兴起的时候，台湾、香港、澳门仍是日本、英国、葡萄牙的殖民地。春柳社在日本演出《茶花女》的同时，广东陈少白就率领戏剧学校巡回到香港、澳门演出新剧，不久后香港进步报人组织优天影剧团在香港澳门演出改良粤剧的时装戏，1911年，香港“清平乐”与“镜非台”剧团上演文明新戏《庄子试妻》与《金

债肉偿》。1910年前后，中国话剧版图上出现了香港澳门两地，几乎同时，1910-1911年间，日本剧人在台北上演“新派剧”，有以为这是台湾话剧的起点。[[3]]其实不然，台湾话剧的起点应该用华语演出的话剧的出现。否则如果荷兰人、英国人在台演剧，都可以算做台湾话剧的起点。而香港在第一次鸦片战争结束后不久就有英军演剧的记录，澳门则更早，有记载1596年天主教澳门“圣保禄修院”就有过悲剧演出，其中拉丁文台词中还夹杂粤语对白。[[4]]中国话剧在台湾，真正的起点应该算1921年上海“民兴社”与从大陆返台的青年学生组成的鼎新社在台湾演出文明戏。台湾虽属日据，但作为中国话剧史的一部分的台湾话剧，却是大陆话剧发展的产物。1921年鼎新社上演《社会阶级》、《良心的恋爱》等剧目，“台湾话剧由此开始了它的有独立生命意义的时代”。[[5]]，(P8)

现代话剧几乎在移入中国的同时，就开始了其世界化传播的过程。“五四”新文化运动使新兴话剧告别了混乱粗糙的文明戏阶段，从《新村正》到《终身大事》，真正的中国现代话剧诞生了。而此时，在中国大陆的边缘地区，从台、港、澳一直到东南亚，“新剧”或“文明戏”正一步步传播。1918年，福建华侨桂华山、颜文初等人在马尼拉组织新剧团先后公演《波兰亡国恨》、《高丽亡国恨》、《万里寻夫》、《三英刺伊藤》等剧目。1919年，上海的金星歌舞团和银月歌舞团到新加坡演出文明戏《恶婆凶媳》、《难为了嫂》、《莲花庵》，随后涌现了一批新加坡当地的新剧剧社，如仁声话剧社、青年励志社、同德书报社、青年进德会剧务部、潮州白话剧社、南庐学友会、工商校友会、养正校友会白话剧团、通俗白话剧社、海天俱乐部等，演出《同恶报》、《雪桥泪史》、《风劫余生》、《侠情》、《好儿子》、《侠女魂》、《谁之咎》等，文明戏演出不仅见于新加坡，马来西亚地区各大市镇，如吉隆坡、怡保、芙蓉等地，也陆续成立了新剧剧团，槟城的真相剧社，“是在辛亥革命的直接影响下成立的宣传革命思想的专业剧团，该社演地方戏曲和新剧，在新、马颇有影响”。[[6]]东南亚一带的文明戏演出体制与中国大陆相当，多采用幕表制，甚至杂用戏曲锣鼓与唱段，而且由于东南亚华人社区方言复杂，文明戏有用普通话、也有用广东话、潮州话、闽南话的。[[7]]现代话剧在中国大陆走出文明戏阶段时，东南亚的文明戏正蓬勃兴起，而在这些地区，从文明戏到纯正话剧的过渡期，却比中国大陆短，1922年，泰国华人杂志《小说林》转载了洪深的话剧《赵阎王》。1923年起，马来亚当地华文作家创作的问题剧剧作开始出现，如邱国基的《亚片毒》、朱梦非的《死了》、郭乐仙的《觉悟》、新晓的《买婚书》。

从东京到上海、天津，从中国大陆到台港澳再到东南亚，从早期“新剧”“文明戏”到纯正的现代话剧，话剧用了将近20年的时间，完成了其创生的过程，此时的话剧，已不局限于中国本土，成为一种世界化的剧种。而话剧史已不能在中国国家戏剧史的意义上理解，应该在跨文化跨国际语境中讨论。“话剧”早在1920年就在新加坡用于命名剧社（仁声话剧社），1928年才经田汉提议，由洪深使用命名这一新剧种。话剧有两重意义，一是一般艺术门类意义上的话剧，指创始于西方，流布世界的以对话为基本形式的戏剧；二是指特定戏剧史意义上源起于中国现代的、借鉴西方的、流布整个华人世界的用华语演出的、以对话为主要形式的戏剧。本文在后一种意义上使用“话剧”，关注话剧百年历史如何一边移植西方戏剧并积极本土化，一边又从中国本土出发流布整个华人

世界，从大陆边缘的殖民地到东南亚再到欧美澳洲的华人社区，形成世界华语话剧[①]格局的过程。

二

话剧百年历史，既是一个西方戏剧在中国本土化的历史，又是一个随华人移民世界化的过程。我们借助“全球本土化”的概念，讨论这一双向发展、彼此互动的历史过程。所谓全球本土化，来自于一个杜撰的英文术语“Glocalization”，指特定国家在世界现代化进程中的两个发展维度。我们注意到，一方面是西方戏剧经过日本进入中国，形成具有本土化特色的中国话剧；另一方面，中国话剧又通过移民与旅行等传播方式，流布东南亚甚至欧美澳洲的华人社区，逐步全球化。以至于我们在话剧百年纪念的时刻回顾话剧的发展，不得不面对从中国话剧到跨越国界的华语话剧问题。话剧的历史不仅是中国戏剧的历史，也是世界华人戏剧的历史。我们应该在跨文化跨国际语境中讨论话剧的历史问题。

百年话剧，已经形成了中国大陆、台港澳、东南亚乃至欧美澳华人社会的三重发展格局，三大区域在百年历史上，表现出不同的发展形态与相互之间的关系，共同构成华语话剧的“想象版图”。首先是1920、1930年代从中国大陆到东南亚的华语话剧发展表现出的各具特色的本土化历程。中国话剧创作在1920年代有了初步发展并逐渐走向成熟。1920年代以学生和职员为主体的业余演剧活动在大城市推动了话剧剧本创作与演出，独幕剧与喜剧创作收获显著，出现了像丁西林的《压迫》和田汉的《获虎之夜》这样的优秀剧作。1920年代后期由余上沅、赵太侔、闻一多、徐志摩等发起的“国剧运动”，标志着中国话剧本土化问题的自觉，他们提出现代民族国家戏剧的问题，试图超越西方戏剧范式，使中国现代话剧植根于民族生活和戏剧传统的深厚土壤中，创建出既世界化又本土化的现代“国剧”。“国剧运动”指明了中国现代话剧发展的方向，却没有指明具体的创作道路。曹禺的剧作出现，中国现代话剧创作的道路似乎明确了。曹禺的剧作融中西戏剧传统、通古今艺术形式，又自成一体，《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》问世，标志着中国话剧的成熟。

1930年代中国话剧在一方面深入西方戏剧精神、另一方面融会中国传统戏曲神韵的过程中走向成熟并表现出独特的本土化特色。这一时期也是台、港、澳与东南亚华语话剧的本土化发展时期。这一本土化的意义是复杂的，既有中国化的意义，又有本地化的意义。1920年代张维贤与“星光演剧研究会”上演胡适的《终身大事》等系列大陆剧目，将田汉、欧阳予倩的剧本奉为现代话剧的楷模。但对日据时代的台湾话剧来说，更重要的是在“皇民化运动”的压制与迫害下维护“华语”话剧的地方文化运动。日本殖民当局一边推广“皇民剧”，一边禁止用华语演剧，不管是传统戏曲还是现代话剧。于是台湾话剧便出现日语与闽南方言混用的特征，有些剧团还冒险用闽南话演出。1927年，新加坡的《荒岛》杂志上提出“把南洋色彩放进文艺里去”，发起了“南洋文艺”运动。继而檳城的“摩洛剧社”发起“南洋新兴戏剧运动”，反对唯美的纯艺术的戏剧，主张现实主义戏剧反映现实生活、教育大众，同时提倡南洋本地的戏剧应有南洋的色彩。[[8]]（P109-133）“南洋新兴戏剧运动”一方面受中国的左翼戏剧思潮影响，另一方面又明确地意识到区别于中国话剧的“南洋本土化”的意义。1930年代初袁邈的剧作《十字街头》、静倩的剧作《女招待的悲哀》、《凄凄惨惨》，已经具有明显的“南洋色彩”。南洋新

兴戏剧运动表现出东南亚特有的本土化特色，它提出中国话剧全球化过程中呈现出的本土化的不同层面意义的问题。

在新文化运动的推动下，中国话剧在走向成熟的同时，开始了它的世界化历程，并表现出不同层面的本土化意义。值得注意的是，中国话剧真正的世界化格局的形成，是在抗日战争爆发以后，从中国大陆到整个东南亚甚至欧美华人社区，抗日战争唤醒了全球范围内华人的民族主义激情，也正是在这种民族主义激情下，华语现代话剧想象版图上三大板块的创作演出空前繁荣，并展现出在剧目、主题、演出风格等方面某种明显的一体化倾向。

抗战时期香港话剧几乎与大陆话剧的发展连成一体，一是大陆的进步戏剧团体纷纷赴港演出，“中国旅行剧团”、“中国艺术剧团”、“中国救亡剧团”等在香港上演了著名剧作家的剧作如曹禺的《雷雨》、《日出》、陈白尘的《得意忘形》、阿英的《春风秋雨》、于伶的《夜光杯》、《花溅泪》等，二是大批香港本地剧团涌现，上演了各种类型的话剧，从经典剧目到短小灵活的街头剧、活报剧，演出场所则有正规剧场，也有茶馆、学校广场之类地方。澳门的抗战话剧运动从1937年底前锋剧社、晓钟剧社在清平戏院游艺大会演出抗日话剧《烙印》与《布袋队》开始，坚持到抗战胜利，1941年太平洋战争爆发，香港沦陷，香港与内地剧人避居澳门，澳门话剧出现一时高峰，澳门话剧史上唯一的职业剧团、由港澳艺人联合组成的“艺联剧团”也在这一时期诞生。抗战时期，话剧不仅能号召民众、鼓舞士气，还能够募捐支持前线，从事抗战话剧演出的，不仅有职业剧人，还有社会各界人士，更多是学生与教师。

抗战戏剧的热潮席卷中国本土，远播整个东南亚，形成了世界华语话剧的基本格局，并形成某种明显的一体化倾向。一出街头剧《放下你的鞭子》，从马尼拉演到曼谷，从槟城演到雅加达。抗日战争激励了整个华人世界的话剧运动并为这场运动提供了政治热情，而1930年代中国话剧的成熟，又为抗战话剧热潮提供了丰富的艺术资源，我们看到，不论在香港澳门，还是在新加坡、槟城、曼谷、雅加达，都有曹禺剧作的演出。印华、泰华话剧的历史当从抗战话剧开始，中国旅行剧团与香港明星剧团分别在曼谷演出普通话的《雷雨》与广东话的《雷雨》与《日出》，[[9]](P104)曼谷本地的华人也直接参与到戏剧演出活动中来，演出《放下你的鞭子》、《中国万岁》等剧目，他们甚至将本地题材直接编入话剧演出，如银月歌舞团上演的《素攀血》，就改编自泰语作家銻威集的小说。[[10]]印尼华人有悠久的演剧历史，但主要限于戏曲，抗战激发了救亡话剧运动，当时在雅加达、巨港、井里汶、万隆、泗水、三宝壟等地，均有华人剧社演出话剧。[[11]](P158)菲律宾怡朗华商中学早在1930年代初就演出过曹禺的《雷雨》与田汉的《回春之曲》等剧。“七、七事变”一个月内，马尼拉各进步文化团体就成立了“菲律宾华侨文化界抗日救国会”，随之“菲律宾华侨国防剧社”、“八·一三话剧团”、“嚶鸣社话剧团”、“青年德育话剧社”、“儿童剧社”相继成立，这些剧社团结侨众、宣传抗日，先后演出过《流寇队长》、《中国妇女》、《东北义勇军》、《八百壮士》、《阿Q正传》、《雷雨》等剧作。

华语现代话剧想象版图上三大板块在抗战的民族主义激情感召下，表现出活跃的一体化倾向。抗日战争爆发，新加坡、马来西亚的响应抗战热潮，林蒂在《戏剧与救亡》中热情宣传抗战戏剧，明确提出戏剧应该已抗日

救亡为己任。[[12]](P68)向明等在《当前马华剧运的任务》中强调了救亡剧运的总目标即坚持抗战、坚持团结、坚持进步。[[13]](P97)新马华语话剧出现从未有过的繁荣。各大华文报刊都出现戏剧副刊,大批的原创剧作出现。在新加坡组建的马华巡回剧团,走遍马来亚 63 个城镇、山芭,半年之内演出 80 多场。[[14]](P12)演出剧目以话剧为主,还有部分歌剧与音乐剧。马华巡回剧团带动了马华抗战话剧,新加坡、檳城、加影、吉隆坡、怡保、太平、马六甲等地一时演出蜂起,从现有的统计数字看,从“七七事变”到新加坡沦陷的不到五年间,新马的话剧演出团体多达 130 多个,演出数百场次,著名剧目有《放下你的鞭子》、《吼声》、《团结救亡》、《古城怒吼》、《救国花》、《全民抗战》、《伤兵医院》、《父与子》、《怒涛》、《前哨》、《为国牺牲》、《卢沟桥》、《觉悟》、《国庆日》、《民族公敌》、《奴隶们怒吼吧》、《前夜》、《凤凰城》、《花溅泪》、《遗嘱》、《沦亡之夜》、《三江好》、《死里逃生》和《日出》、《雷雨》、《群鸾乱飞》、《春风秋雨》、《塞上风光》等。[[15]](P126-127)来自中国大陆的剧团如上海白雪歌剧团、中国旅行歌剧团、武汉合唱团、二南新剧团、新中国剧团等,此时也来到新马两地演出,加入救亡话剧大潮。

三

华语话剧的世界格局,最终形成在抗日战争期间。一种经由日本传来的西方现代戏剧形式,成为西方现代民族主义思潮下跨国界华人政治与文化认同的艺术形式。而华语话剧的世界格局一旦形成,话剧的历史就不再只是中国戏剧的历史,也是世界华人戏剧的历史。我们在此使用的话剧概念,不是一般艺术意义上指对话为主的戏剧形式,而是戏剧史上特定的指用华语(包括普通话与方言)为主要交流形式的现代戏剧。跨越国家界限,以民族语言为基础的世界华语话剧概念提出,话剧的跨国流动问题兀显出来,我们关注同一种政治热情或态度、同一种艺术思潮或演出形态、同一位剧作家及其作品在不同的华语话剧区域的影响、流变、衍化与发展。抗战民族主义意识形态使 20 世纪 30-40 年代从中国西北到世界东南亚的华语话剧,表现出某种明显的一体化倾向,然而,战后民族国家反殖独立运动与冷战意识形态,又迅速分离分解了这种一体化结构。

抗战救亡戏剧运动将整个中国大陆与东南亚连成一体,只有日据的台湾被分割在外。1945 年光复之后,台湾话剧面临的首要问题,就是世界化与中国化的问题。[[16]]日据时代台湾通过日本而世界化,却脱离了大陆话剧,光复后的首要任务是大陆化,国民党当局禁止日语、推广国语、大陆职业剧团与国民党军队剧团纷纷赴台,演出曹禺、田汉、夏衍、洪深、于伶、阿英、欧阳予倩、吴祖光、宋之的等著名戏剧家的作品。国民党撤退台湾,随之赴台的大陆优秀文人艺术家,使台湾话剧具有了彻底“中国化”的条件。然而,值得注意的是,一方面是台湾话剧迅速的中国化,另一方面是台湾话剧与大陆话剧的再次分隔。国民党推行的“勘乱戏剧”以“反共抗俄”为主题,高度意识形态化,“台湾话剧在被迫(部分地)作为日本军国主义和殖民主义的政治宣传工具之后,又被套上了国民党政治宣传的战车。”[[17]](P17)

尽管台湾话剧与大陆话剧在 1949 年之后相当一段时间内两相隔绝,但在精神上,就意识形态化这一点,却高度一致。1930-1940 年代的中国大陆话剧,经历了仓促的成熟与激进的转型,国难紧迫、民族意识觉醒、政治斗

争激烈、极权化社会形成，从延安整风运动到文化大革命，话剧在大陆成为政治役使的工具或政治压制的牺牲品。人性、想象力、艺术的精雅品质与个性风格从话剧中消失了，台湾的“反共抗俄”话剧也表现出同样的特征。而且，话剧的高度意识形态趋势，还不仅限于中国大陆与台湾，菲律宾 1950-1960 年代的华语话剧运动，明显具有台湾影响的“反共抗俄”戏剧色彩。[[18]]新马两地的华语话剧发展，虽然没有菲律宾那样深受中国两岸政治对立的影响，但表现在现实主义创作原则中的政治热情或左翼戏剧传统，却具有明显的意识形态色彩。从总体上评价新马两地 1950-1960 年代的华语话剧发展态势，在繁荣的话剧创作与演出中，一方面是话剧的社会政治使命的充分发挥，另一方面是话剧剧作与表演水平的相对粗糙低劣。

抗战结束后，大陆剧团不仅到台湾、香港、澳门，也远赴东南亚各地演出，上演的剧目，大多是中国话剧的经典剧目。1947 年 8 月中国歌舞剧艺社到达新加坡，随后的一年零四个月在新马各地巡回演出，带动了光复后新马华语话剧的复兴。1945 到 1965 年这一段，是新马华语话剧发展的一个高潮。1945 年新加坡业余话剧社在爱华社礼堂上演《茶馆小调》和《血泪仇》，拉开了战后华语话剧的大幕，战后华语话剧复兴是从新加坡开始的，随后新马本地剧团与剧作大量涌现，剧团如新加坡的业余话剧社、海鸥剧团、星洲剧人联谊社、吉隆坡的人镜慈善白话剧团、快乐舞台、吉隆坡剧人联谊社、麻坡的觉侨剧社、檳城的黑猫新剧团等，优秀的剧作家有杜边、朱绪、杨嘉、岳野、赵如琳、李星可、林晨、史可扬、关新艺、岳野、白寒、叶苔痕、刘仁心、黄毅、朱红等。值得注意的是，正是在急风暴雨般的反殖与独立运动中，新马话语话剧形成了自身的特色与传统，这种传统直接继承“五四”新文化运动的社会启蒙和文化批判意识，坚持现实主义创作原则，甚至明显受到中国大陆左翼文艺思潮的影响。

战后最初 20-30 年间，整个世界华语话剧版图，不管是分隔还是融合，都被卷入当地当时的政治运动，具有明显的意识形态色彩。国共斗争、反殖与民族独立运动、冷战思维等因素塑造着华语话剧的世界格局。大陆与台湾话剧断裂在绝对意识形态化的敌对状态中，东南亚华语话剧多少与两岸意识形态对立相关，菲律宾有极端化的“反共抗俄”剧，香港、澳门、曼谷等地的华语话剧意识形态色彩较淡，但明显受中国大陆的历史剧创作影响，新加坡与马来西亚地区话剧延续中国“五四”新文学传统，关注现实生活与政治运动，20 年间新马两地的话剧创作紧扣时代政治，反黄运动、反殖运动，直接影响到文艺界的“马华文艺独特性”讨论。而“马华文艺独特性”的本土化主张，与当时的反殖与独立建国运动密切相关。在创作观念与方法上深受大陆左翼文艺影响。菲律宾华语话剧与台湾最近，而苏加诺时代的印度尼西亚华语话剧，则与中国大陆联系紧密。1955 年中国文化代表团在雅加达总统府国家宫演出，苏加诺总统在招待会上说：“你们在国家宫的第一次演出已经震动了整个印度尼西亚。”[[19]](P374)印尼华语话剧或请大陆剧团演出，或本地剧团演中国现代话剧剧目，连本地创作剧也采取中国题材，1950 年代后期甚至模仿中国提倡“文艺走群众路线”。托克维尔论及“略论民主国家的戏剧”时曾说“在一切文艺当中，只有戏剧与社会的现实情况的关系最繁杂和最密切。”[[20]](P742) 世界华语话剧在 20 世纪中叶表现出的整体趋势上的意识形态化，或许是戏剧的艺术特性本身注定的。

抗战时期形成的世界华语话剧的区域格局，在战后出现一些变化，那种明显的一体化趋势消退了，甚至出现政治与意识形态因素造成的隔绝与对立，但是，即使这种情况下，世界华语话剧的不同板块之间，仍保留着交流与影响、冲突与互动的活力结构。20 世纪初中国现代话剧萌生在日本，从策源地燃起的圣火很快传播到华夏故地，便成为一种冲决传统旧戏的巨大的艺术解放力量，在 10 多的时间里，这种燃烧着热情与信念的新剧从中国内地传播到台港澳与东南亚，通过抗战民族主义激情的洗礼，构筑起以启蒙精神现实主义艺术理想为主导的跨国际流动的世界现代华语话剧格局。由于意识形态与冷战的封闭与隔膜，世界华语话剧在海峡两岸断裂，相互隔绝，但整个华语话剧的世界性流动却没有断绝。戏剧思潮、剧作、剧作家、剧团与刊物，可能在香港、澳门这样的枢纽地区或中介带汇聚中转。即使在冷战时代，世界华语话剧不同板块之间依旧交通关联。交流与阻隔同在，同化与差异并行，正是华语这一共同的文化基础或纽带，维系着世界华语话剧的整体性。

四

如果说百年话剧前半期现实主义艺术原则开创了华语话剧的世界格局，并造成其间一致与差异、交流与隔离的动态结构；百年话剧历史后半期，在现代主义戏剧原则下，被政治社会意识形态聚合离散的华语话剧，又重新恢复其在艺术本位上的观念与形式、传播与交流的整合趋势，这种整合趋势是包容不同地域文化背景下的差异结构的，体现出多层面的本土化特征。反思百年话剧从中国话剧到华语话剧的发展历程，现实主义与现代主义是最有影响力的两大戏剧思潮，它们塑造了世界华语话剧的两个阶段及其特征，并提出戏剧艺术作为意识形态或乌托邦的“知识状况”问题。首先值得注意的问题是现实主义创作原则的意义。产生于后启蒙运动时代西方的现实主义艺术，建立在民主制度下知识分子社会批判的前提下，是以想象的方式向权力言说真理的乌托邦，这里乌托邦的意义是作为否定现存秩序的知识与想象出现的，现实主义艺术的存在自有其制度根据。与之相反，在非民主社会里，现实主义戏剧虚拟的社会使命感，使它自觉或不自觉地成为维护现存秩序的意识形态。其次，现代主义艺术出现在西方，核心精神是强烈的否定资本主义现存秩序与价值体系的激情、理性与非理性的解构冲动、无边界的艺术实验主义。但在非西方社会中，后现代主义艺术常常作为摆脱专制意识形态束缚、艺术回归自我的隐喻出现。现代主义艺术的冲动却是前现代的艺术自治的乌托邦冲动。

在整个华语话剧世界中，现代主义戏剧运动首先出现在台湾。1960 年代中台湾话剧界出现“二度西潮”，以艺术上取向欧美的世界化戏剧代替政治上针对大陆的中国化戏剧。西方戏剧思潮与剧作从象征主义、表现主义、史诗剧到存在主义荒诞派被引介到台湾剧场，李曼瑰、姚一苇、黄美序、张晓风、马森开始尝试在自己的剧作中借鉴西方现代主义戏剧的表现手法。此时出现的小剧场运动的先声，并非向西方那样反叛商业戏剧，而是反抗所谓“战斗文艺”政策下畸形的政治戏剧。它以现代主义艺术潮流对抗意识形态专制，以台湾本土意识对抗“反共抗俄”错乱的“中国情怀”。从小剧场运动发端的现代主义实验戏剧，到 1980 年代初声势浩大的“实验剧展”，台湾话剧从两岸对立的意识形态僵局中走出，在世界华语话剧版图上率先开辟了现代主义戏剧运动。1970 年代马来西亚、新加坡、菲律宾等地华语话剧的现代主义浪潮，或多或少都受到台湾探索戏剧的影响。话剧是个西来剧

种，但华语话剧一旦形成自身的传统，该传统内的交流总是在规模与效益上强于华语话剧与西方戏剧之间的交流。值得注意的是，中国早期话剧受日本影响，日据时代台湾话剧接受日本的影响本有更多便利，但真正对台湾现代话剧的发生发展有所影响的，还是大陆的话剧。新加坡、马来西亚、菲律宾，英语是通用语言，接受西方现代主义戏剧影响本来应该比台湾更加直接，但却经常通过台湾小剧场话剧“转口”。

现实主义传统下世界华语话剧曾被冷战意识形态分隔，如今又由现代主义戏剧探索重新整合。我们关心的是百年话剧历史上华语话剧艺术的跨国流动与世界华语话剧版图上不同区域多层面的本土化问题。赖声川等人的表演工作坊，受美国生活戏剧与法国太阳剧社等戏剧流派的影响，同时又从中国传统戏曲与其他艺术形式中汲取营养，以集体即兴创作的方法创作出《那一夜，我们说相声》、《暗恋桃花源》、《西游记》、《回头是彼岸》、《如梦之梦》等优秀剧作，标志着台湾现代主义话剧的最高成就。赖声川与表演工作坊的剧作、李国修与屏风表演班的创作，以及台湾“开放教育与戏剧教学”观念，对马来西亚华语话剧业余演剧与学校戏剧的现代主义探索，有多方面的影响。马来西亚有多年现实主义创作传统的剧艺研究会，上演了赖声川的《那一夜，我们说相声》，马来西亚艺术学院戏剧系的骨干与带有先锋戏剧色彩的戏剧组织如单单表演工程、西西弗斯剧团、舞言剧坊、北岛戏子的创办人，多有留学台湾的背景，他们将台湾探索话剧的经验直接搬到马来西亚华语话剧舞台上。马来西亚华语话剧活跃着许多探索剧团，但始终没有出现像赖声川、郭宝崑那样优秀的戏剧家。郭宝崑首先将史诗剧搬上新加坡舞台。但他实际的创作手法却更近于表现主义，在《棺材太大洞太小》、《单日不可停车》这类现代主义剧作中，还明显“都带有华族讲古和传统相声表演的影子”，其中也难免赖声川的影响。

百年话剧历史探讨的是华语话剧艺术的跨国与跨地区的全球流动问题。如果说大陆是世界华语话剧的现实主义策源地，台湾则曾为现代主义话剧的策源地。在百年世界华语话剧历史上，西方的影响，华语话剧不同区域之间的相互影响，构成世界华语话剧的动态资源结构。文化大革命结束后，中国大陆话剧上承五四新文化精神，创作出一系列文革创伤题材的社会问题剧，这些剧作有广泛的社会影响力，但影响也仅限于那个时代的中国大陆。随后我们看到现实主义话剧传统的发展，从社会问题到文化反思，从《于无声处》、《救救她》到《小井胡同》、《红白喜事》、《桑树坪纪事》、《狗儿爷涅槃》、《天下第一楼》，百年大陆话剧最有成就者，还是现实主义。聚集在反叛旗帜下的大陆先锋戏剧，从戏剧形式的反叛到社会思想的反叛，逐步推进，从高行健、过士行到林兆华、孟京辉、田沁鑫，先锋戏剧或探索戏剧实验了西方从现代主义到后现代主义的各种戏剧形式，冲击了传统的大陆话剧舞台，但影响却难以超越国界。中国大陆的现代主义话剧，即使有些剧目到港台东南亚演出，总体上看对外影响不大。中国大陆的现实主义话剧艺术是世界的，现代主义话剧却是本土的。这其中的原因是多方面的，一是全球化时代世界的交流更广泛更便捷，华语话剧版图上任何区域与西方现代主义或后现代主义的接触都是等距离的，而中国大陆之外还可能比中国大陆之内在语言与制度上交往更直接；二是中国大陆的先锋话剧并没有足够的创造性成就足以形成本土化传统，为华语话剧提供现代主义与后现代主义的想象与创造资源；三是现代主义与后现代主义更倾向于本土叙事。不论是台湾、香港、澳门，还是新加坡、马来西亚、曼谷，都有自身

的问题与关怀。

世界华语话剧的跨地区跨国流动，从观念到形式越来越明显地表现出多层次的本土化特征。台湾以表演工作坊、屏风表演班、果陀剧场代表的台湾小剧场，关注的是台湾的现代性与台湾现代性的本土性认同问题；香港的“九七剧”同样反思本土性认同问题，但“香港性”的意义与语境毕竟不同于“台湾性”；而同是回归反思，焦虑与冷静、喜悦或恐惧，澳门戏剧与香港戏剧的态度与深度又不一样。大陆的探索话剧探索的只是艺术表现手法问题，在台湾与东南亚，话剧的华语语言本身也成为探索的对象。二战刚结束陳大禹在《台北酒家》一剧中就尝试以国语、台语、日语混杂的方式演出，触及多元语言混用的问题，在台湾的现代主义与乡土主义思潮影响下，台湾也出现方言话剧，用闽南语演出。现代话剧的多元语言探索，在新加坡、马来西亚的现代主义话剧创作中表现得更明显。郭宝崑《单日不可停车》便尝试使用所谓“本土化语言”，在华语普通话中掺杂了英语、马来语和闽南方言。《寻找小猫的妈妈》则直接提出多元语言与多元文化的断裂问题。剧中的妈妈从头到尾讲闽南话，用母语象征传统，孩子们则讲英语，并不断冲撞妈妈，印度老人出现，老人们竟可以用闽南话与淡米尔语交流。

五

20 世纪初诞生于日本的华族留学生集体的中国现代话剧，经过整整一个世纪的本土化与全球化的双向发展，到 21 世纪初，已经形成了一种丰富的世界华语话剧格局。在这个世界华语话剧格局中，既表现出一种难以抑制的一体化冲动，又具有强烈的多中心主义。就一体化趋势而言，如今我们很难在世界范围内单一华人地区讨论一种话剧现象、一位剧作家或导演的作品及其观众。整体主义构成世界华语话剧发展的历史视野与理论视野，世界华语话剧是一个共同体，台港澳与东南亚的华语话剧作品传入大陆，中国大陆的剧与演出也在海外华人社区中广泛传播，创作与演出的交流、人际传播与现代媒体的交流、旅行与会议等各种渠道，都在逐渐加强世界华语话剧的一体化的进程，世界华语话剧在共同的母语基础上，创造了华族共同的精神家园，它已超越了政治经济意识形态的界限。戏剧艺术家与观众可能属于不同的国度，但他们在同一母语构成的舞台上，成为自由舞台的世界公民。在这个观念下，我们的研究关注华语的跨区域与跨国的艺术流动问题，在一个一体化进程的普遍框架下进行发现一种戏剧思潮，创作手法，一位剧作家或导演、一部作品是如何分享世界华人话剧的共同资源，又是如何对华语话剧全球化进程做出贡献的。从 1996 年在北京和平饭店召开的华文戏剧节开始，两岸四地的话剧交流在演出与学术上就进入了制度化层面。在笔者写作这篇文章时，香港正在举办“第六届华文戏剧节”，以“华文戏剧一百年”为主题的学术研讨会也在香港中文大学召开。

世界华语话剧格局建构与解构同在，在表现出一种难以抑制的一体化冲动的同时，又具有强烈的多中心主义趋势。从马来亚地区的“南洋新兴戏剧运动”到“马华文艺独特性”，从台湾话剧的世界化与乡土化探索到香港的“九七剧”从大陆的“伤痕”话剧到“新左派”话剧，主题视野与艺术风格的差异，表现出世界华语话剧不同地域本土性的多层面特征。笔者曾在多中心意义上讨论世界华文文学的一体化问题，汉语学界从东南亚到台湾，在学术与政治语境中提出不同的意义，但关键问题还是对一体化讨论中隐含的文化霸权不放心。[[21]]实际上在

世界华语话剧的发展历史上，一体化趋势与地域本土化形成的多中心格局是“全球本土化”性的双向建构与解构过程，它自身就包容着后殖民主义学术批判提出的反写话语霸权问题。全球化与本土化是现代华语话剧发展的两个侧面，百年华语话剧的全球化与本土化的互动过程，既表现出一种全球化不可避免的整体性或一体化趋势，又表现出多中心多层次不同意义的本土化过程。这是最有创造力与诱惑力的世界华语话剧的多声部对位法的复调结构。

自从春柳社在东京中华基督教青年会馆演出《茶花女》片段，整整一百年过去了，谁也没有想到外来的剧种会在中国生根发展，迅速进入一种创造性的本土化过程。而在这一本土化过程发生的同时，也在世界华人的华人世界中开始了中国话剧的全球化进程。以往我们一直强调话剧如何受西方影响，如何在努力地本土化民族化，如今，我们强调话剧在本土化的同时，也在世界化，中国话剧随着移民、贸易、文化交流，逐渐变成世界华人文化的一部分，成为世界华语话剧。在越来越多的人意识到全球文明一体化趋势的时候，也有人看到“全球华人文化圈”或“文化中国”的出现。西方中心主义视野一直在西方化的前提下讨论全球化，不能忽略的是，华人的世界性移民与华族文化的世界化也是当今全球一体化的重要组成部分。人们为后工业时代形成的全球信息一体化所造成的全球格局寻找恰当的表述、冲突或趋同，总离不开西方文明的路灯。实际上，值得重视的是，世界近 500 年历史不仅是西方主张扩张性的世界化进程，渐入劣势的华夏文化实际上也在以自己的方式，往往是被动的、个体的、潜移默化的，完成其世界化进程。东南亚的华人社区出现在 500 年前，150 年前欧洲、美洲、澳洲几乎没有华族移民，而今天，6000 万华人分布在世界各地，并在不同文明中形成自己的社区。华夏文化流布世界。世界范围内的华人社区构成其现实领域，现代交通与信息技术为华语话剧全球化提供了必要的物质条件，华语话剧跨越地区与国家界限，以华语（包括普通话与方言）为基础建立一个“世界舞台”，这个广阔的舞台可能有多个演区，但不同演区之间，戏剧家与作品、观众与读者、思潮与形式在共同的民族语言基础上自由流动。在世界华语话剧的整体格局中研究百年中国话剧，无论是中国大陆，台港澳、东南亚甚至或欧美与澳新的华语话剧活动，均为这一整体中具有功能意义的组成部分，体现着世界华语话剧发展的不同侧面与特色，代表着世界华语话剧“全球本土化”进程中的不同阶段。在纪念中国话剧诞生百年之际，我们提出“世界华语话剧”的问题，既是提出一种理论，也是提出一种理想，它不仅指向新的研究视野与领域，也意味着新的观念与方法。

〔①〕 与“世界华语话剧”相关的术语，如“世界汉语话剧”、“世界华文话剧”、“世界华人话剧”、“世界华文戏剧”。笔者使用“世界华语话剧”，指用汉语普通话以及方言表演的话剧，笔者之所以不使用“世界汉语话剧”，主要想避汉语的民族主义或大汉族主义之嫌；不使用“世界华文话剧”，是因为话剧的口头语言

（华语）比书面语言（华文）更重要，幕表制与即兴演剧几乎没有书面文本；不使用“世界华人话剧”是因为世界华人演出的话剧，可能使用所在国语言，如新加坡华人或北美华人用英语演出的戏剧，就不在本文讨论之内；不使用“世界华文戏剧”（这一术语在“世界华文戏剧节”使用），是因为本文只讨论话剧，如果使用“戏剧”，还应该包括戏曲，戏曲的世界化过程，比话剧更悠久。

[1] 王梦生. 梨园佳话[M]. 道话剧“自东瀛贩归后……日发达”；剑啸. 中国的话剧[M]. 指出“话剧初入中国之时，完全是受了日本的影响”。深入研究可参见袁国兴. 中国话剧的孕育与生成[M].，北京：中国戏剧出版社，2000 年版；黄爱华. 中国早期话剧与日本[M]. 长沙：岳麓书社，2001.

[2] 钱玄同. 随感录[A]. 《新青年》[C]. 第 5 卷第 1 期，1917 年 7 月。

[3] 1910 年台北市西门町荣座（戏院）日人演出新剧《不如归》、《高利贷桑村》、《坂卷东吾》，1911 年日本“新派剧”剧人川上音二郎率团在台北的“朝日座”演出，大多研究台湾现代戏剧史的专著，都将此看作台湾新剧的发轫。参见王晓红博士论文《多元文化与台湾现代戏剧》[M].

[4] 参见宋宝珍穆欣欣著《走向梦境：澳门戏剧》[M]. 北京：文化艺术出版社，2005. 第一章历史溯源：“1596 年 1 月 16 日的《澳门圣保禄学院年报》记载了“圣保禄修院”的一场悲剧演出的盛况：圣母献瞻节那一天，公演了一场悲剧。主角由一年级的教师担任，其余的角色由学生扮演。剧情叙述信仰如何战胜了日本的迫害。演出在本学院门口的台阶上进行，结果吸引了全城百姓观看，将三巴寺前面街道挤得水泄不通……，演出如此精彩，毫不逊色于任何大学的水平。因为主要剧情用拉丁文演出，为了使不懂拉丁文的观众能够欣赏，还特意制作了中文对白……同时配上音乐和伴唱，令所有的人均非常满意。”（《澳门圣保禄学院研究》[M]. 李向玉著，澳门日报出版社，2001, 第 91 页）

[5] 田本相. 《台湾现代戏剧概况》[M]. 北京：文化艺术出版社，1996.

[6] 方修. 马华新文学大系·第八集：剧运特辑一集[M]. 新加坡：星洲世界书局有限公司，1972.

[7] 相关情况见《东南亚华语戏剧史》周宁主编，厦门大学出版社，2007 年 2 月版。

[8] 参见柯思仁文《槟城的‘南洋新兴戏剧活动’（1930—1931）——新马戏剧运动左倾意识的开端》[A]，杨松年、王慷鼎合编的《东南亚华人文学与文化》[C].，新加坡亚洲研究学会、南洋大学毕业生协会、新加坡宗乡会馆联合总会联合出版，1995.

[9] 赖伯疆. 东南亚华语戏剧概观[M].，北京：中国戏剧出版社，1993.

[10] 原始材料见关瑞发. 1938—1939 年的泰华戏剧[A]，载《泰中学刊》[C]，第 7 期，2000 年 11 月，第 92

页；相关论述见张长虹撰写的《东南亚华语戏剧史》的泰华戏剧部分。

[11] 吴佩芳. 抗战戏剧海外传演之研究——以 1937 至 1945 南洋剧运为例[A]，载《复兴岗学报》[C]。第 83 期, 2005.

[12] 转引自杨松年. 新马戏剧界对七七卢沟桥事件的直接回应：一九三七年下半年新马戏剧活动论析[A]. 亚洲文化[C]。第 20 期，1996 年 6 月。

[13] 转引自柯思仁. 从戏剧副刊探讨战前新马剧运的困境与方向[A]；亚洲文化[C]。第 20 期，1996 年 6 月。

[14] 杨松年. 战前新马剧团研究之一·马华巡回歌剧团[A]，亚洲文化[C]。第 13 期 1989 年 8 月。

[15] 参见郭荣贵. 战前五年的新马戏剧[M]，新加坡国立大学中文系荣誉学士论文，1983 年。

[16] 1946 年，《新新》[C]月报社“谈台湾文化的前途座谈会”，台大教授黄得时提出的“中国化”和“世界化”两条文化运动路线：“光复后台湾的文化运动方向，可以从两方面来考虑。一方面是过去台湾文化受到日本式文化的影响很大，因此同时能够达到世界水平。另一方面是台湾文化的现状和中国的民族文化比较时，很多地方尚未达到中国化。今后，世界化和中国化这两方面应该如何同时推进呢？若已达世界水平的文化，今后应当更加扩张、推进。若将中国自身的文化作为比较对象时，有不合之处及不适合之处，则有必要尽快达成良好意义的中国化。（《谈台湾文化的前途》，（台湾）《新新》[C]。第七期，1946 年 10 月 17 日。）”《谈台湾文化的前途》，（台湾）《新新》[C]，第七期，1946 年 10 月 17 日。

[17] 田本相. 台湾现代戏剧概况[M]。北京：文化艺术出版社，1996.

[18] 相关研究见李丽撰写的《东南亚华语戏剧史》的菲律宾华语戏剧部分。

[19] 高文升主编. 中国当代戏剧文学史[M]. 南宁：广西人民出版社，1990.

[20] [法] 托克维尔. 论美国的民主[M]. 董果良译，北京：商务印书馆，1988.

[21] 见笔者主持的专题研讨：《开放的诠释：世界华文文学》[A]，《东南学术》[C]，2004 年，第 2 期。
